1- LA NEVROSE DE L'HOMME MODERNE

Peur de la mort et illusions perdues

Commencer un mémoire de maîtrise sur le thème de la mort pourrait-être ambigu, quelque peu pessimiste, voire inadapté pour une entrée en matière. Mais j'espère m'en défendre en invitant mon consciencieux lecteur à envisager la mort à la fois comme un thème primordial et essentiel dans tout les arts, à toutes les époques, mais aussi comme étant un élément moteur et producteur omniprésent de création et par suite de vie. Comme point de départ, on trouve souvent des analyses qui font remonter l'imagerie de la mort au Moyen Age. Mais elle est antérieure : c'est la mort achronique des longues périodes de la plus ancienne histoire, peut-être la préhistoire. Mais il ne s'agit pas ici, pour moi, de faire l'histoire de la mort. Je n'apprendrais à personne que d'affronter un tel sujet c'est d'emblée se heurter à une quantité considérable de travail et de littérature tant politique, que religieuse, tant philosophique que ethnologique, tant sémiologique qu'historique. Ce serait pour moi une somme de patience, d'érudition et de travail inintéressante et inenvisageable pour un plasticien. D'autant plus que ce serait marcher sur les pas de Philippe Ariès notamment avec son livre monumental ***l'homme devant la mort*** qui rassemble

plus d'un millénaire d'histoire psychologique de la mort, ses sources les plus diverses mises à contribution, un foisonnement maîtrisé d'une culture occidentale immense.

A la base de mon travail : la mort, l'angoisse. Il faut envisager ma création comme partant de là.

Nous n'avons pas manqué d'être frappés par la brutalité et l'inévitabilité de la mort. Les civilisations sont mortelles. Le malaise, l'angoisse, un sentiment de peur règne en maître sur le monde. Peur du futur, de la destruction irréversible de l'espèce humaine, de l'imminente fin de toute chose. La grande question qui gouverne mon travail : comment vivre avec la mort, malgré elle ? L'homme peut-il accepter l'idée de sa mort future ? D'où une série d'interrogations associées et conséquentes : que peut-on espérer d'un futur proche, ou éloigné, avant elle et après elle ? Pourquoi, pour qui, pour quelles raisons doit-on disparaître un jour ? C'est sur ces interrogations que mon travail s'inscrit. C'est sur ce terreau spéculatif que prend racine mes peintures et mes objets.
Mais si la mise en œuvre plastique est une manière de comprendre, d'envisager, de s'interroger sur la question de la mort, de l'angoisse qu'elle fait surgir, toute une part du travail provient également et nécessairement de mes lectures. C'est ce que je vais essayer de rendre compte dans cette partie.

Si la sexualité est quelque chose d'intégré par la société, la mort est généralement traitée comme l'une des dernières choses, voir même la dernière chose, tabou dans nos sociétés contemporaines. Chacun de nous aura, un jour, à vivre la perte d'un être aimé et, ultimement, à vivre sa propre mort. Malgré cela, la mort est un sujet encore empreint d'interdits, un sujet souvent occulté, refoulé ou ridiculisé. Plus…, on serait tenté de dire que dans nos sociétés industrielles et techniciennes, il y a banalisation de la mort. La science offre de nouvelles perspectives. Non seulement elle opère une distinction rigoureuse entre mort clinique, mort cérébrale, mort cellulaire, non seulement elle prescrit des règles d'hygiène rigoureuse, mais encore elle accroît l'espérance de vie,

recule le processus physiologique du vieillissement et promet l'immortalité. Mais cela n'empêche pas, ainsi le souligne Philippe Ariès que la mort soit devenue, comme jadis le sexe, le principal interdit du monde moderne. Les morts sont encombrants ! Jadis ils reposaient pieusement au cœur de la cité : défendre sa ville, c'était avant tout défendre ses morts, puis, les cimetières furent rejetés à la périphérie : « *Nul ne pourra élever aucune habitation ni creuser aucun puits à moins de cent mètres de nouveaux cimetières* ». Aujourd'hui, les cimetières urbains sont saturés, et l'on parle de plus en plus de transférer les défunts loin des grandes capitales. En bref, les morts posent aux urbanistes des problèmes particulièrement délicats, signes des temps nouveaux ; à moins d'envisager un recyclage systématique des cadavres comme dans le film ***Soleil Vert*** (1973) de Richard Fleischer avec Charlton Heston. D'autant que chasser les morts, c'est aussi risquer de les voir revenir, sous forme de fantasmes morbides, hanter l'inconscient de leurs imprudents survivants !!

C'est un paradoxe insoutenable, jamais l'humanité n'a autant fait pour exalter l'homme, prolonger sa vie et proclamer ses droits, or jamais elle n'a affecté pour l'homme un aussi grand mépris : pensons aux 38 millions de morts au cours de la Seconde Guerre mondiale, dont des millions de déportés qui ont péri dans les camps nazis et aujourd'hui la menace de la guerre atomique. L'homme veut devenir immortel, qu'il commence donc par lutter contre le génocide et la guerre, contre la faim qui assaille le tiers de l'humanité, contre les accidents d'automobile, contre la pollution atmosphérique. Tout autre attitude n'est qu'illusion ou hypocrisie.

Ainsi si la mort est tabou dans nos sociétés occidentales, elle est aussi omniprésente et inévitable malgré sa mise à distance.

Les hommes se tuent en spéculations toutes plus vaines les unes que les autres pour éviter la seule réponse possible : la mort existe selon le seul ordre de la nature, elle est nécessaire à la vie pour sa durée, sa répétition, sa continuation sur le théâtre planétaire. Ce qui nous attend ? L'anéantissement, rien d'autre.

Les cultures, les civilisations au fil des siècles, se sont structurées autour de ce vide métaphysique. Elles remplissent tout autour , en périphérie, ce noyau de néant, ce trou noir qu'est la mort, avec des fictions, des histoires, des fables, des constructions juste bonne à divertir les âmes fragiles. D'où la religion, première forme prise par cette volonté de conjurer l'impensable et l'impossible aux yeux de ceux qui ne savent, ne veulent ni ne peuvent faire la paix avec cet *« encombrement d'ossements dans leur être, ils veulent couvrir le cliquetis de leurs os entrechoqués par du verbe, des mots et des consolations* ».

Quand elle est ritualisée, comme dans les sociétés traditionnelles, on a un moyen de l'évacuer : le christianisme, en Occident, a exploité ce filon de l'angoisse des hommes, en plaçant son entreprise sous le signe du sang versé, de la crucifixion, du sacrifice, de la mort, de l'expiation. La peur du néant, l'angoisse devant le cadavre, l'interdiction face à la rigidité des morts, la terreur en présence des défunts, le désarroi en présence des pompes funèbres. Moi, brièvement vivant, aujourd'hui, je devrais mourir demain, et pour l'éternité ?

Les lectures et recherches très superficielles que j'ai mené sur les religions monothéistes lisent toutes le temps de la même manière :

Le passé ? Un âge d'or, une ère idéale où le vin, le miel et le lait coulaient à flots, dans les ruisseaux d'une géographie paradisiaque habitée par un premier homme radieux et ne manquant de rien.

Le présent ? Un temps sinistre marqué à son origine par une faute, un péché, une désobéissance de la femme à Dieu, un âge de fer soumis à la « corrosion », à la rouille, à la desquamation lente mais sûre.

Le futur ? Un espace possible pour retrouver le temps idéal des origines, si et seulement si on paie assez cher la possibilité de son salut.

Comment payer ? En renonçant à son vivant, à la vie.

C'est là que surgit la contradiction, que se dévoile le paradoxe des religions, leurs limites et leurs ridicules potions. Pour conjurer l'angoisse d'avoir à mourir, la religion propose de trépasser tout de suite, ici et maintenant, pour se sauver. Sauf que quand la mort viendra, elle ne prendra qu'un cadavre…

Les religions passent, trépassent, se modifient, laissent place à des reformulations, mais le besoin de consolation, impossible a rassasier, lui, ne s'éteindra pas. C'est justement ce qui me fascine, l'homme sans cesse à besoin de recourir à une croyance ou à un tiers pour lequel on se défait de soi, on abandonne son être, afin de recevoir une espèce de mode d'emploi pour tâcher à la fois de conduire sa propre existence et dans le même temps conjurer la mort.

Si aujourd'hui, nous avons perdu la mémoire des rituels, dans les cérémonies mortuaires, chacun y va de ses idées. Les gens cherchent des repères à droite et à gauche, dans le marché aux diverses croyances : de la divination à l'astrologie, de la parapsychologie à la voyance, de l'ufologie au spiritualisme, toutes tentent vainement de conjurer le futur, la mort. L'abondance des sectes dans nos sociétés confirme l'incapacité de la plupart à envisager sa propre finitude. Et encore je m'amuse, et je m'inquiète parfois, en observateur éclairé à recenser les exemples de recours illusoires et chimériques : le corps astral, la cryogénisation comme voie d'accès à l'éternité, la vie après la mort aperçue sous forme d'une lumière intense au bout d'un tunnel, la réincarnation, la permanence d'une âme *post-mortem* qui autorise une convivialité avec ses proches retrouvés, la possibilité de communiquer avec les morts lors des séances de tables tournantes, l'existence de conscience extra-terrestres et d'une vie élaborée dans un autre système planétaire. Ce dernier a particulièrement retenue mon imagination et c'est de ce lieu privilégié, mais encore un fois, chimérique, que se construit mon univers. Toujours est-il que tout confirme la fragilité de l'espèce humaine et sa dévotion à un prêtre, un mage, un chef de secte, un gourou, un maître venu, pourvu qu'il porte un discours de conjuration de l'impensable, avoir à mourir. Tous ces recours à d'autres mondes, d'autres puissances, toute cette volonté de vénérer des forces étrangères, toutes ces confiances données à des sectes, vendues, bradées à des figures qui exploitent la crédulité et la faiblesse de consciences terrorisées par la nécessité de devoir faire face à la mort, à un futur irrémédiablement marqué par le trépas. Il n'y a pas de recours d'autant plus qu'on a constaté la mort de Dieu après les camps de la mort nazis. Si Dieu est mort, reste l'individu, son

corps, son pauvre bien, le seul centre sur lequel puisse encore aujourd'hui se construire quelque chose, s'imaginer un avenir, ou mourir.

Mais ne soyons pas pessimiste pour autant, il faut se placer du coté de l'homme, être humaniste, vouloir son bien malgré la mort. Quelque part, nous sommes orphelins d'une culture qui permette de vivre sainement une relation avec la mort et avec les morts. Peut-être que justement cette reconnaissance de la mort pourrait se faire, entre autres, par la parole. Et si on se permettait de dire nos peurs, nos espoirs, nos croyances, nos souhaits, peut-être que cet événement qu'est la mort deviendrait moins tabou et souffrant. Bien sûr, il sera toujours difficile de vivre la perte d'un être aimé…

Lorsqu'on réalise sa finitude, on prend habituellement conscience du caractère précieux de l'existence. Vivre intensément devient alors prioritaire puisque indéniablement le privilège de vivre aura une fin. Dans cette optique, on pourrait dire que toute culture est un dépassement de la mort, non parce qu'elle la nie (la fuir, c'est encore y penser), mais parce que l'homme ne peut vivre sans l'avoir assumée, intégrée, sans l'avoir interprétée. Je crois que la mort n'est pas ce qui fait échec à la culture et à l'art ; elle est ce qui fait surgir la culture comme affirmation de la vie malgré la mort, contre la mort. Cela revient à dire : « que faire avant la mort ? Eh bien vivre le mieux possible». L'épicurisme ou l'hédonisme n'est pas une voie si mauvaise après tout.

Même à notre époque, où le danger nucléaire impose la menace d'une suppression subite de toute forme de civilisation, l'humanité n'a pas l'air de s'accepter comme condamnée. Bien au contraire elle prend conscience de l'ambiguïté de son effort scientifique et technique. L'humanité se place entre la fin et la survie, et elle joue de ce terrifiant sursis pour consentir à l'existence. Du moins, la mort oblige l'homme à s'inventer des raisons de vivre, en dépit d'une existence précaire, menacée et, finalement caduque.

Présence de la mort dans mon travail

« Comme je ne pouvais arrêter la mort, je choisis d'arrêter la vie »

Koervek, citation dans Magic The Gathering

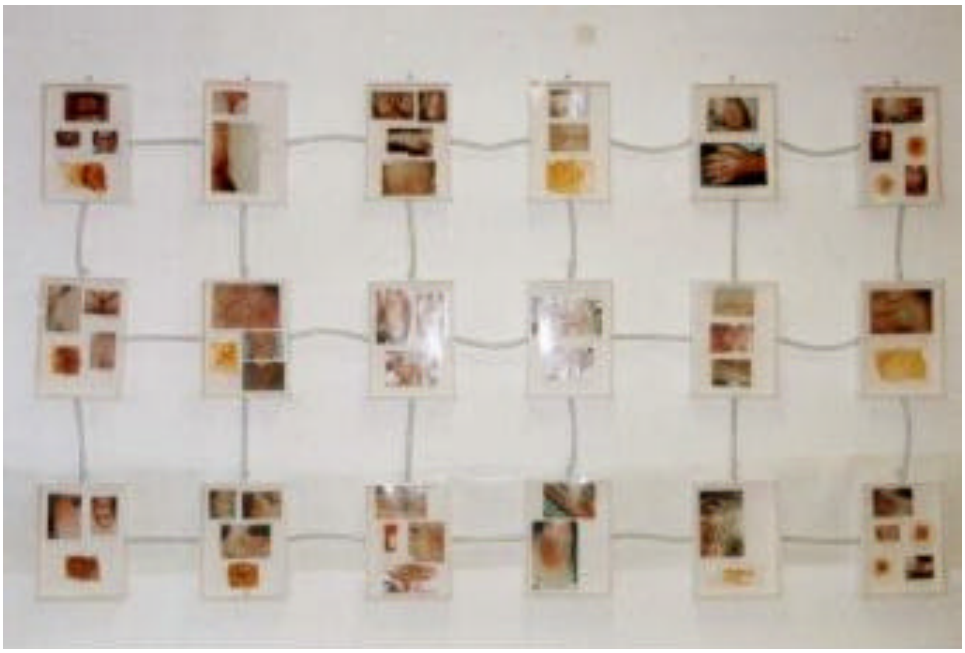
Je pense qu'on ne peut pas lutter contre la mort et l'angoisse de la décrépitude si on n'a pas assimilé la mort dans ce qu'elle a de positif pour la pérennité de la vie et de la nature dans le théâtre planétaire. Ceci est la donnée théorique et philosophique pour recouvrir ou mieux accepter la mort. Je m'en accorde volontiers, mais la grande question est de savoir si moi même j'ai peur de la mort ? Cette question me paraît essentielle si on part du principe que tout travail d'arts plastiques est, d'une certaine manière, un autoportrait psychologique.

En fait, cette question, je ne me la pose jamais, bien heureusement, peut-être parce que je suis au « matin » de ma vie (pour ne pas dire à l'aube) et par voie de conséquence je ne suis pas encore confronté à ma propre sénescence; bien au contraire je dirais comme Montaigne dans les ***Essais*** que « *mon métier et mon art, c'est de vivre. Notre grand et glorieux chef-d'œuvre c'est vivre à propos* ». J'ai aimé cette citation de Montaigne, car il qualifie la vie comme un art, et si elle est bien vécue, c'est un chef-d'œuvre.

Cette réflexion théorique sur la mort je ne l'ai eu que très récemment et de manière très livresque. Lorsque j'ai développé mes tous premiers travaux qui traitent de l'inéluctabilité et de l'omniprésence de la mort dans notre société, le discours théorique m'échappait complètement et par conséquent, je menais mon travail plastique très inconsciemment. Ma position par rapport à la mort était à l'époque, c'est-à-dire en fin de première année de DEUG, à la fois liée à l'angoisse et en même temps m'inspirait de la fascination.
Les représentations de la mort que je traite dans mes travaux ne sont pas celles des siècles passés, celles du Moyen-Age, ni celles du XVIIIè siècle. Elle ne

sont pas issu, au sens strict, de l'iconographie « archaïque » ou ancienne, même si mon inspiration s'y réfère constamment, mais proviennent du monde contemporain, qui est celui qui m'environne quotidiennement. La mort dans notre société contemporaine c'est celle de la science et de la technique…Ce qui m'intéresse c'est l'hôpital, lieu de la souffrance et de la guérison. Le rapport à la mort a évolué au XXème siècle notamment par le triomphe de la médicalisation. Le progrès bien connu des techniques chirurgicales et médicales qui mettent en œuvre un matériel complexe, un personnel compétent, des interventions fréquentes. L'hôpital n'est pas seulement un lieu de concentration de services auxiliaires (laboratoires pharmaceutiques), d'appareils raffinés, coûteux, rares… Cette mort médicalisée, je l'ai mis en scène au travers de pièces, de sculptures, d'objets, de peintures qui s'imprègnent d'une ambiance clinique, morbide, foncièrement froide…

La première pièce que j'ai réalisé, qui a trait à la mort médicalisée, est une collection de maladies de peau. C'est une installation murale composée de 18 boîtes. Chacune contenant un échantillon de peau infectée d'une mycose, accompagnée souvent d'une photographie qui indique le lieu fréquent de provenance du champignon sur le corps d'un patient, ainsi qu'une petite étiquette offrant au spectateur une dénomination scientifique de la maladie. Chaque boîte est hermétiquement fermée par une fine vitre de Plexiglas, mais la ventilation générale interne des boîtes est assurée par un quadrillage de tuyaux en plastique translucide. Je rassure sans attendre mon lecteur qu'il s'agit là de faux échantillons, qui ont été réalisés en latex et à l'aide de peintures translucides. C'est une technique que les maquilleurs au cinéma maîtrisent parfaitement pour la réalisation de fausses plaies et fausses brûlures. J'ai dû en quelque sorte apprendre le métier pour arriver à un tel résultat que je voulais le plus réaliste possible. A l'artificialité des peaux infectées, j'ai confronté de véritables documents photographiques de mycoses cutanées, issus de livres de formation et de reconnaissance, que j'ai emprunté à mon médecin généraliste et mon pharmacien.



Sans titre, 1998, ensemble de 18 boîtes
Bois, photos, latex, technique mixte, 22,5 X 30,5 cm

La collection est en elle-même un symptôme de notre société scientiste et technique. Collectionner des champignons cutanés, tous différents par principe, c'est faire un catalogue, un inventaire. La diversité de la maladie se doit d'être étiquetée, archivée, chiffrée, numérotée, signes de repérages quantitatifs, tout ceci participe d'une démarche archéologique et médicale qui m'est chère, et qui accroît chez le spectateur l'intensité de la jouissance-mort.

La peau infectée ou morte, je l'ai réutilisé dans un travail ultérieur intitulé ***Sans Titre / La Mue***. C'est surtout la fascination du matériau qui m'a poussé à utiliser une seconde fois le latex « prévulcanisé ». Partant du travail de Eva Hesse sur la redéfinition de la sculpture traditionnelle dans une dimension tour à tour organique, molle, tombante, soumis à la pesanteur, bas matérialiste, j'ai eu l'idée de réaliser un moulage de mon corps en latex. Les parties de mon corps ont été moulées en plâtre en négatif puis en latex en positif. Chaque

membre a été ensuite cousu entre eux. On m'a informé après coup que dans le film, ***Le Silence des Agneaux*** (1991) de Jonathan Demme, le *serial killer*, un certain Buffalo Bill, prenait un plaisir très particulier à dépecer ses victimes, toutes des jeunes filles bien en chair. Le rapprochement est intéressant et on pourrait facilement me taxer de « copieur » mais c'est une référence qui ne m'était pas venu à l'esprit.

Sans titre / la mue, 1999
Bois, latex, Plexiglas, éclairage néon, 180 x 70 cm

Le cadavre de peau est placé sur une table lumineuse, les bras repliés et croisés sur ce que l'on pourrait appeler le « torse », malgré l'absence de toute ossature. Cette position, que j'ai repris aux momies égyptiennes mais aussi aux gisants-reposants funéraires, donne au corps une théâtralité morbide. Pour moi c'est un objet presque surréaliste. La question est de savoir où sont les organes ? Où sont les os ? S'agit-il d'un embaumement ? Je laisse ici mon travail sans

réponse et libre d'interprétation, non pas pour me soustraire à l'explicitation, mais pour qu'à juste titre mon travail ne se dévoile pas complètement et garde une part de résistance.

Le regard que peut porter sur cette pièce le spectateur peut se faire de multiples manières. Mais mon intention était plus personnelle et intime. J'ai essayé de jouer de ce paradoxe qui consiste à reproduire ma propre image pour me faire face, moi, cadavre de peau, ici et maintenant. Loin de m'avoir troublé, ce cadavre ne me ressemblait pas. Et malgré l'aspect sexué, c'était quelqu'un d'autre sur ce tombeau de lumière.

Cette perte d'identité je l'ai mis en scène dans un travail ultérieur dont j'ai gardé l'intitulé du sujet original comme titre définitif, à savoir ***Le socle du monde***. Il s'agit d'une table médicale sur roulettes comme on peut en trouver dans les morgues, mais assez épaisse pour accueillir une série de néons, cette fois rouge. Sur les faces latérales de la table, une série de dessins didactiques d'opérations et de dissections est disposée en frise, qui rappelle les alignements de hiéroglyphes égyptiens. Sur cette table lumineuse, un corps mort emballé dans un sac « à cadavre » comme on peut en voir dans les affaires criminelles à la télé ou au cinéma.

Le socle du monde, 2000
Bois, Plexiglas, Rhodoïd, sac à cadavre, éclairage néon,
173 x 62 cm

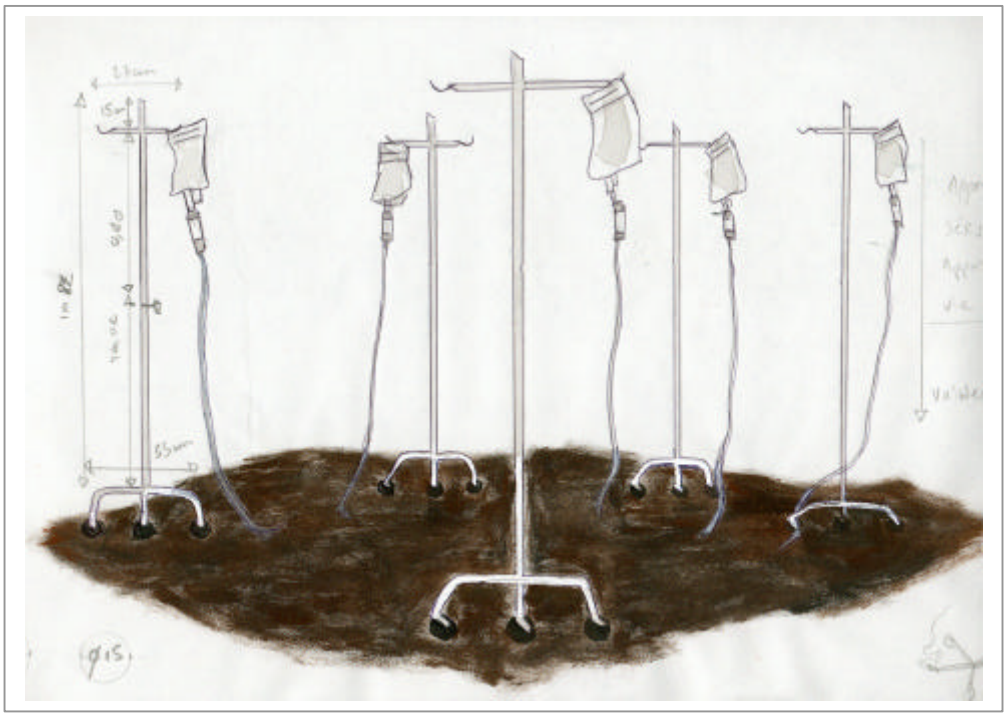
Le socle du monde signifie non pas que tout le monde va finir un jour dans un sac à cadavre, victime de son propre homicide, mais que tout le monde va mourir et qu'il est nécessaire de s'en souvenir. Comme pour ***Sans Titre/La Mue***, c'est une espèce de *Memento Mori* contemporain. Je voulais réaliser une sculpture/objet aussi spectaculaire, dans ce qu'elle représente de morbide, que le travail précèdent. Je pense y être parvenu notamment en mettant en place le « mythique » sac à cadavre, image forte, qui joue sur l'ambivalence, d'une part de la mise à distance évidente car elle nous glace le sang et d'autre part qui inspire à une curiosité malsaine. Nombreux sont les gens qui voulaient savoir ce que j'avais mis dedans, tandis que les enfants me demandaient s'il s'agissait d'un vrai cadavre reposant dans le sac.

Pour moi, cette sculpture est un lieu de mort, de gravité et d'angoisse. La même gravité et angoisse que l'on peut ressentir à la vue d'un gisant-reposant funéraire que l'on peut admirer dans de nombreuses cathédrales. ***Le socle du mo****nde*, tout comme ***Sans Titre/La Mue***, prend sa source d'inspiration directement de ces gisants[1]. L'ironie serait de placer ce type de gisant contemporain dans nos églises actuelles. On lirait ma sculpture comme les premiers gisants, c'est-à-dire comme un archétype, tandis que l'épitaphe hiéroglyphique qui s'inscrit sur le tombeau, n'informerait pas le spectateur de l'identité du défunt mais témoignerait d'un monde, qui est le nôtre, dans lequel la mort médicalisée succède à la mort sacrée.

Dans le même esprit, ou plutôt dans la même ambiance, j'ai réalisé un travail qui me semble t-il et au dire de la critique, était assez difficile à aborder. J'ai disposé au sol quelques 6 kgs de cheveux que j'ai récupéré chez les coiffeurs de ma ville. Sous ce tapis de cheveux un dispositif de va-et-vient fait bouger l'« amas pileux », évoquant une respiration. Sur le tapis de cheveux est disposé quatre potences sur chacune desquelles sont accrochées de part et d'autre des branches une grosse poche transparente de sérum et une lampe rouge. Les

[1] *voir chapitre I, 3-1 Archéologie du souvenir*

câbles et tuyaux des lampes et sérum pendent lamentablement jusqu'à traîner dans la matérialité des cheveux. Toute l'installation est présentée dans le noir total. Se crée alors cette ambiance médicale et pesante déjà évoquée pour ***Le socle du monde***. Si à l'époque je n'avais pas connaissance des écrits de Georges Bataille sur *l'Informe, le bas-matérialisme et l'horizontalité*, ni même du catalogue ***l'Informe, mode d'emploi*** par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, je m'y suis intéressé après coup. J'en ai tiré des conclusions ouvertes concernant mon travail, mais aussi un rapport nouveau à l'histoire de l'art traditionnel, en l'occurrence une redéfinition des concepts greenbergiens sur le modernisme, dans une optique contre-historique où la forme se trouve systématiquement disloquée et ayant une « besogne » à accomplir plutôt qu'un sens.



Etude préparatoire pour ***Sans titre*** (cheveux et potences)

Dans ce travail l'*horizontalité* est patente. Le tas de cheveux, morts, est un terrain favorable à la vie (respiration et échange des fluides), même si l'atmosphère est suffoquante. En évoquant cette installation, j'ai sans cesse en

tête le film, ***L'homme qui tousse*** de Christian Boltanski. Le monstre poussif de l'artiste est du même monde que mon tapis de cheveux, il « *n'a ses droit dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre* »[2].

Mais à cette *horizontalité* s'oppose les potences et les câbles qui affirment la *verticalité*. Ce qui est vertical dans mon univers, comme dans celui de Bataille c'est ce qui se réfère à l'homme, celui là même qui à basculé de l'horizontal au vertical, affirmant dans le même coup sa fierté de « *s'être érigé (et d'avoir quitté ainsi la condition animale, dont l'axe biologique bouche-anus est horizontal)* »[3]. L'homme dans sa rectitude s'est imposé sur la nature en la rationalisant et en l'exploitant froidement. L'opposition horizontale et verticale est un point fort de ce travail et interroge l'homme face à sa propre déchéance.

Christian Boltanski
L'homme qui tousse. Film couleur 16 mm, 3 minutes 30 secondes, 1969.

En fin d'année de DEUG II, j'ai réalisé une sculpture qui répondait à un « sujet » donné, à savoir « *Disponible / mettre à disposition de* ». Aujourd'hui elle est « ***sans titre*** ». La difficulté pour moi à cette époque était d'articuler à la fois les incitations formulées par le sujet en cours dans le souci de respecter le travail de préparation en amont, mais en même temps d'être le plus rigoureux possible dans ma propre thématique ou problématique. Parfois, ce qu'on appelle d'ordinaire « les sujets » ouvraient une nouvelle brèche à mon travail,

[2] *in Dictionnaire critique, article l'Informe*
3 Catalogue *l'Informe, mode d'emploi*, par Yve-Alain Bois et Rosalind Kraus, p24

parfois pas du tout. Je consens volontiers à l'objectif pédagogique et incitatif à la création de tel sujet, mais ma position, par rapport à des propositions trop éloignées de mes préoccupations ou pas en accord avec moi même, était de suivre, à tout prix, la voie première que je m'étais fixé. Je pense avoir fait le bon choix. Je pense que mon lecteur aussi avisé soit-il trouvera mon attitude bien légitime et prudente.

Disponible, 2000
poussette, bocaux, organes, éclairage néon, 95 x 95 x 50 cm

Revenons donc à cette sculpture/objet. Il s'agit d'un vieux landau comme on pouvait en trouver dans les années 60-70. A l'intérieur de celui-ci une série de quatre tubes phosphorescent Ultra Violet et une plaque de verre sur laquelle est disposée un ensemble de bocaux et flacons en verre. Chaque bocal contient un élément constitutif du corps humain d'un individu moyen conservé dans du formol et étiqueté en conséquence. Sur les côtés du landau, deux plaques de Plexiglas sur lesquelles apparaissent des pastilles de sang coagulé de groupes Rhésus, A, B, O. Sous le landau, 40 litres d'eau et 7 kg de graisse. Je livre à mon lecteur la composition exacte de « l'homme » qui repose dans mon landau.

Composition du corps humain pour un individu moyen

Taille 170cm, Poids 70 kg, Surface du corps 1,8 m2

Elément	Quantité en Kg	%du poids total
Eau	40-46	57-66
Protéines	10	14
Graisses	7	10
Hydrates de Carbone	0,7	1
Cendres	3,5	5

Elément	Quantité en grammes	%du poids total
Oxygène	45500	65
Carbone	12600	18
Hydrogène	7000	10
Azote	2100	3
Calcium	1050	1,5
Phosphore	700	1,0
Potassium	245	0,35
Soufre	175	0,25
Sodium	105	0,15
Chlore	105	0,15
Magnésium	35	0,05
Fer	3	0,004
Manganèse	0,2	0,0003
Cuivre	0,1	0,00014
Iode	0,03	0,00004
Musculature	30000	43
Squelette	10000	14,3
Tissus adipeux	10000	14,3
Peau et tissus sous-cellulaires	6100	8,7
Sang	5400	7,7
Canal digestif	2000	2,9
Foie	1700	2,4
Cerveau	1500	2,1
Poumon	1000	1,4
Cœur	300	0,42
Rein	250	0,35
Rate	150	0,2
Vessie	150	0,2
Pancréas	70	0,1
Testicule	40	0,06
Ovaire	5-6	0,008
Moelle épinière	30	0,04
Yeux	30	0,04
Thyroïde	20	0,03
Dents	20	0,03
Prostate	20	0,03
Reste	1220	1,7

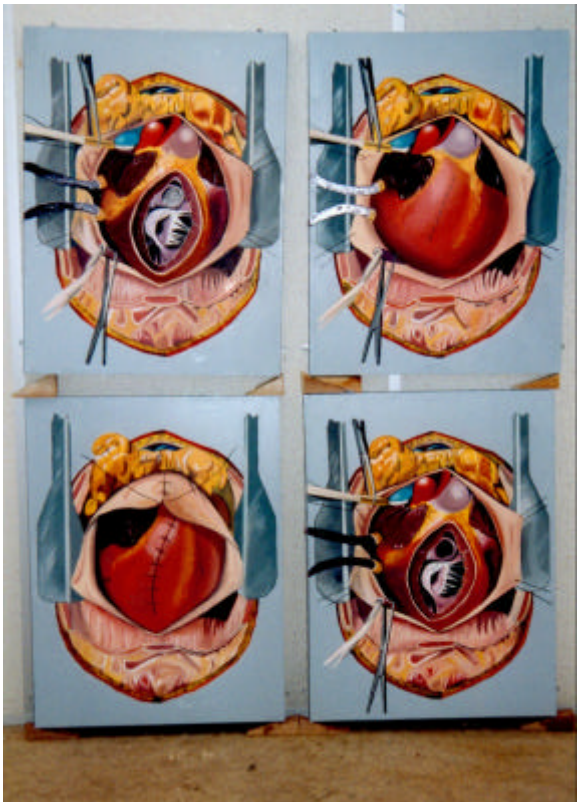
L'ensemble de tous les éléments rassemblés au sein du landau constitue le corps d'un individu mais le paradoxe réside dans le fait que cet individus (in-dividus c'est-à-dire, qu'on ne peut séparer) se présente sous une forme plutôt fractionnaire. Isoler les éléments constitutifs du corps c'est encore un phénomène de sociétés technicisées. La notre bien, sûr mais aussi celle du milieu et de la fin du XVIIè siècle dans laquelle le corps humain devient un sujet d'étude scientifique. L'autopsie du cadavre à cette époque permet d'élucider les affaires criminelles et civiles, mais c'est surtout parce que le cadavre contient les secrets de la vie et de la santé. ***La leçon d'anatomie du Dr Nicolaes Tulp*** de Rembrandt datant de 1632 en est un exemple parfait. C'est aussi à cette époque que se constitue les premiers cabinets de curiosités médico-légales.

Il s'agit de montrer en quoi la science, de nos jours, s'est spécialisée. A chaque élément organique son spécialiste. Chaque organe est un objet d'étude qui est renforcé par un dispositif de vitrines (les bocaux en verre) qui à la particularité de permettre une analyse très fine des différentes textures des organes[4]. Archiver, inventorier, cataloguer, chiffrer, recenser l'homme, ce qui le constitue. George Bataille parlait de « redingote mathématique » dans l'article ***Informe***. J'irais plus loin en évoquant l'article ***Homme*** parut dans le n°4 et n°5 du ***Dictionnaire critique*** qui est, exceptionnellement, une citation que Bataille reprend au ***Journal des débats***. Voici d'après ce dernier les résultats des calculs du Dr Mays : « *La graisse du corps d'un homme normalement constitué suffirait pour fabriquer sept morceaux de savonnette. On trouve dans l'organisme assez de fer pour fabriquer un clou de grosseur moyenne et du sucre pour une tasse de café. Le phosphore donnerait 2200 allumettes. Le magnésium fournirait de quoi prendre une photographie. Encore un peu de potasse et de soufre, mais en quantité inutilisable. Ces différentes matières premières, évaluées aux cours actuels, représentent environ une somme de 25 francs* »[5]. Malheureusement ce délire comptable trouve des relents néfastes dès lors qu'il est mis en présence de pensées totalitaires et fascisantes.

[4] *cf Chapitre III, 2-1 Le corps sans fond et les vitrines de mémoire.*
[5] *in l'Informe, mode d'emploi, p12*

Mes références sans cesse à la médecine et à la science ne sont pas véritablement une célébration de la réussite à prévenir ou soigner les maladies, ou à augmenter l'espérance de vie. Elles montrent surtout le revers de la médaille : la froideur, l'aliénation, la mort. Pourtant il s'agit bien de la mise à disposition d'un homme « en kit », à fabriquer, je propose une naissance dans un landau. Mais je joue de cette paradoxale ironie pour montrer en quoi les sciences actuelles semblent incapables de répondre aux questions existentielles que posent l'inexorabilité de la maladie, de la souffrance et de la mort. La contradiction implique notre savoir faire technologique et notre capacité à l'employer pour surmonter réellement les angoisses de la condition humaine. Cette pièce, particulièrement, a été crée au moment de la médiatisation de la question du clonage. J'ai lu quelques articles sur la question, notamment sur le clonage de ***Dolly***, mais aussi le clonage d'un chien par les scientifiques *de* ***Genetic Savings and Clone*** baptisé ***Missyplicity*** et aussi le décodage du génome humain. Je n'apprendrais à personne que le clonage, tout comme toute autre découverte scientifique comporte des dangers et des améliorations positives. Cette sculpture interroge et met en garde le spectateur de ces dangers.

Je me suis passionné assez rapidement pour les livres de médecine et autres revues de planches anatomiques. Déjà en empruntant les catalogues de mon médecin et de mon pharmacien pour la collection de maladies de peau, mais de plus en plus je parcourais les brocantes et braderies à la recherche du beau livre, du livre rare. J'aimais les schémas en noir et blanc comme des gravures, mais aussi les dessins didactiques en couleur d'une intervention chirurgicale. De cette curiosité morbide, j'ai réalisé une série de quatre peintures montrant une opération à cœur ouvert. La pièce se veut spectaculaire par l'agrandissement à un format affiche de cette opération, mais aussi par les détails mis en œuvre. Ma pièce pourrait-être narrative, mais mon parti pris était justement d'éclater la donnée temporelle, donc les états de l'opération et ainsi donner à voir une image archétype de la médicalisation froide, morbide, aliénante….



Sans titre, 2000
Acrylique, laque et crayon sur toile, cales de bois, chacune 101 x 76 cm

Enfin j'ai réalisé un dossier photo sur le thème avenant du suicide mais que j'ai intitulé ***Faits-divers*** . A la mort collective et archétype des lits médicaux présentée plus haut, j'ai voulu travailler la mort individuelle. Un tel travail n'est pas sans conséquence sur l'éthique. Mais ce qui m'intéressait à l'époque, c'était de mettre en scène la multitude des sentiments humains et engageait dans une périlleuse, mais ô combien, instructive, promenade existentielle, tous ceux qui fascine un des plus complexe et fascinant comportement humain. Chacune de mes photos présente un suicide différent et le point de vue se veut froid, détaché, tiré au flash, comme pour les photographies policières. Pour la constitution de ce dossier je me suis procuré le livre de Martin Monestier, ***Suicides, histoire, techniques et bizzareries de la mort volontaire des origines à nos jours***, mais aussi j'ai visité l'exposition sur la photographie criminelle à l'Hôtel de Sully en mars 2000 qui eût lieu en même temps que l'exposition des photographies de Joël Peter Witkin. L'ambiance pesante qui régnait dans l'exposition était celle que je voulais recréer au travers de mes photos.

1

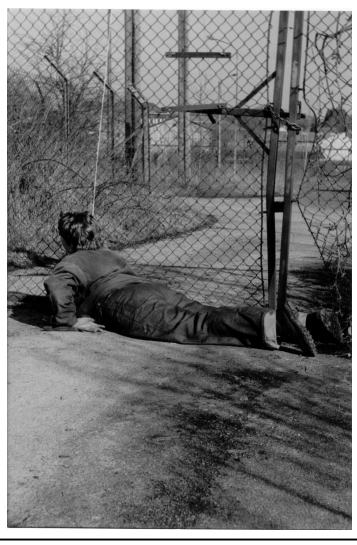
2

3

4

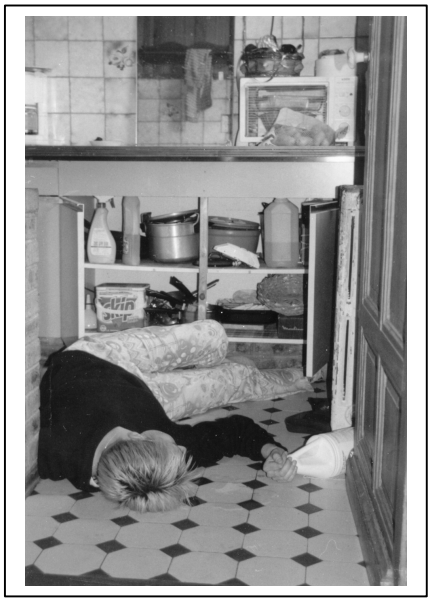
5

6

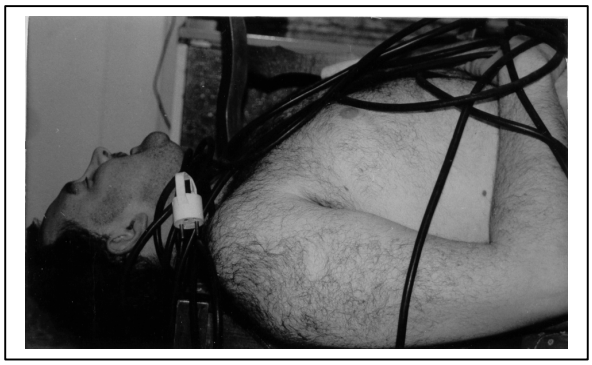


7

8



9



10

11

12

13

14

1- Photo de la couverture de Faits-divers.
2- Précipitation de la dame Cordillère, impasse Beaurepaire, Fine lez Raches.
3- Suicide par le feu d'un individu de sexe féminin non identifié, jardin Guillaumin, Fourmies.
4- Suicide ou assassinat de Jeanne Hébuterne, extérieur de la ville de Halluin.
5- Suicide de Daniel Buttner, appart. 202, rue Michel de Bourges, Draguignan.
6- Suicide au chloroforme de doctor Reyer, centre hospitalier Bicêtre, Paris.
7- Suicide par pendaison de la femme Debeinche, dite Berthe de Brenne, Impasse Chalgrin, Paris Vième.
8- Suicide par section des veines de madame Lalisse Cécile, 54, rue de Saint Quentin, Armentières.
9- Empoisonnement d'Eugénie Wika, 10, place de l'hôtel de ville, Toulouse.
10- Suicide par pendaison du sieur Van den Berg Edouard, 12, rue de la charbonnière, Wasquehal.
11- Suicide par noyade dans sa baignoire de madame Eva Rouillet, 339, rue Pierre de Serbie, Lyon.
12- Asphyxie au gaz de la veuve Albertine Olivier, 14 rue Nicolas Taunay, Calais.
13- Suicide dans un congélateur de monsieur Marc Poisson, 32, voie Georges Pompidou, Lille.
14- Suicide à l'arme à feu de Hern Kubler, 17 bd Calmette, Fontainbleau.

Il s'agissait d'éveiller chez moi, mais aussi chez le spectateur, une curiosité obsessionnelle, morbide, voyeuriste et en même temps redonner une dimension plus noble à ce qu'on appelle généralement de façon méprisante la « petite histoire », « la chronique », « l'anecdote », en un mot le « fait divers », qui accumulé, délivre sa vraie valeur, celle d'un miroir fidèle et précis des véritables préoccupations humaines. Mon regard sur ces photos n'est pas accusateur, pas de condamnation négative, position généralement imposée au nom de la morale, de l'espérance de Dieu, de la nature même. D'aucun pourrait trouver mon travail malsain et dérangeant si ce n'est son évident second degré dans l'humour noir. J'en prend les risques et en accepte les conséquences[6], et je préfère que le regardeur de mes images fasse, à titre individuel, intervenir ses interdits, ses intérêts, ses admirations, qui cohabitent différemment en chacun de nous.

On m'a souvent reproché de multiplier les projets d'œuvres empruntes de morbidité, qui traitent de thèmes aussi divers que la maladie, la folie psychiatrique, les opérations chirurgicales, les suicides, etc. Le regard que je porte sur mon travail, est tout autre. J'ai l'impression que la mort est bien au contraire, créatrice. C'est un terreau favorable, certes difficile à envisager, pour faire émerger des idées, des réflexions, des œuvres. En fin de compte, ce n'est pas si difficile à envisager si on part des concepts mis en place par Georges Bataille et Michel Leiris. Pour moi il ne s'agit pas d'opposer la vie à la mort, comme on oppose le bas et le haut ou le bien et le mal. Ce serait un véritable lieu commun que de dire cela et les critiques portées sur mon travail l'on largement usé. Traiter le thème de la mort, emprunter son vocabulaire et les formes qu'elle peut revêtir pour un travail plastique comme le mien, c'est une

[6] *surtout au regard d'une société qui censure tout et n'importe quoi, voir l'article de Beaux-Art n°204 / mai 2001*

manière de la pénétrer, de la connaître davantage pour mieux la combattre, pour la conjurer. Faire l'éloge de la mort comme quelque chose d'abject, d'innommable, montrer la pourriture des peaux, privilégier les matières sales et les résidus humains, est une manière d'adopter successivement, ou simultanément, le regard froid et l'éloge de l'abject, du bas, du sordide. Les deux mouvements de vie et de mort répondent à des tactiques distinctes et ne s'opposent pas fondamentalement.

Pour déconstruire les valeurs établies, bouleverser nos habitudes de pensée, renverser nos conceptions de l'homme et du monde, pour abattre les fondements de notre culture, il faut aller à l'encontre de « répugnances » que nous croyons normales et naturelles : il faut constamment critiquer l'idée que nous nous faisons de notre nature. La mort ne signifie pas mourir. Pour moi traiter de la mort, c'est défendre de la vie.

L'art de mourir et de se conserver

On pourrait définir l'artiste comme celui qui est capable de rendre public ses faiblesses et ses obsessions personnelles, voire de leur donner une portée universelle. Ou bien l'inverse : l'artiste est celui qui capte les aspirations et les anxiétés inexprimées flottant confusément dans la culture et qui, les passant au travers du prisme de sa personnalité, ou mieux, de son tempérament, les rend singulières. Qu'on retienne l'une ou l'autre de ces définitions, il est un nombre suffisant d'artistes qui ont posé le problème des troubles lié à la mort et à la conservation comme des thèmes privilégiés de leurs pratiques artistiques. Cette partie tentera d'évoquer les personnalités artistes et les œuvres qui ont eu un impact décisif sur ma personnalité et mon travail artistique. J'espère que mon lecteur ne rebute pas les termes d'influence et de référence. Elle sont

nombreuses, elles apparaissent de manière manifeste dans cette partie mais également partout dans ce mémoire. Par expérience, l'œuvre d'un artiste vue dans une exposition ou même connue à travers une simple reproduction, m'aide de temps à autre à trouver une solution à un problème, toutefois cette solution est toujours l'expression de ma volonté artistique propre. Autrement dit, les problèmes que je me pose sont je l'espère doué d'une vision originale, ils m'appartiennent en propre, orientent toute ma démarche et commandent aussi la façon dont je vois et juge les autres.

Christian Boltanski est l'un de ceux qui m'a permis de trouver des solutions à mes interrogations. Ce qui me paraît essentiel dans un premier temps c'est que son œuvre n'occupe pas un territoire préétabli mais élabore son propre champ d'action, ses propres règles. A l'instar d'une histoire progressive ; suite de problèmes posés et résolus, l'évolution de son œuvre pose en même temps une infinité de problèmes sans prétention à les résoudre, mais en apporte le constat au public. Son travail appartient, dans cette optique, au courant des « ***mythologies personnelles*** » discerné en 1972 par l'organisateur de la Documenta V de Kassel, Harald Szeemann, et qui regroupait, mêlés aux créateurs anonymes d'Art populaire et d'Art brut, des artistes aussi divers que Jean Le Gac, Joseph Beuys ou Etienne-Martin. D'autre part, l'engagement de Boltanski est important. Il ne manque pas d'engager émotionnellement le spectateur par une dramatisation manifeste de ses œuvres. Intellectuellement, l'artiste mène une interrogation sur une conscience collective qui met en jeu l'intime et la mémoire de chacun. Enfin, cet engagement se déclenche par le biais d'une distanciation qui amène le spectateur à s'interroger.

Si je convoque Chistian Boltanski à ce niveau de mon mémoire, dans cette partie, et à la suite de la présentation de mes travaux d' « Art médical » (présence la mort dans mon travail), c'est pour pointer le fait que l'œuvre de Boltanski implique deux facteurs essentiels qui donne à son travail un caractère sacré : le facteur de théâtralisation et le facteur émotionnel. Ces deux facteurs

se retrouvent dans la plupart de mes travaux. Ils y sont apparut de manière inconsciente dans un premier temps : certainement que la rencontre et l'expérimentation émotionnelle avec les pièces et les installations de l'artiste m'ont conduit à travailler ces deux facteurs. Maintenant et par le biais de ce mémoire, j'ai une approche plus synthétique et didactique de l'œuvre de Christian B. de part ce clivage théatralisation/ émotion que je viens d'évoquer.

J'ai visité l'exposition ***« Les dernières années*** » de Christian Boltanski au musée d'Art Moderne de la ville de Paris en mai 1998, et c'est là que j'ai véritablement pris conscience de la participation émotionnelle du spectateur dans ses œuvres. Cette implication est dût à la mise en scène des œuvres. Boltanski crée une atmosphère pesante, marquée d'une dramatisation, d'une théâtralisation des sujets. L'artiste pose une réflexion constante sur les interactions entre les souvenirs personnels et l'histoire commune, entre le public et le privé, se tient dans les endroits chargés d'un rôle commémoratif : les musées. Le terme « inventaire », souvent utilisé par l'artiste, sa façon de ranger systématiquement les objets dans des vitrines ou dans des boîtes expriment une vision ironique de la notion de collection et de vanité muséographique[1]. De fait , les « musées » fabriqués par Boltanski, à mi-chemin entre l'exposition artistique et le témoignage ethnographique, n'ont pas trait aux chefs-d'œuvres ou aux divers artefacts qui traversent le temps impunément. Ses installations qu'il nomme ***Réserves, Archives, Autels, Reliquaires ou Monuments***, faîtes à partir d'entassements de vêtements, de boîtes rouillées ou de photos de visages, sont plus des cryptes évoquant la disparition que de simples dépôts de mémoire.

Pareillement à Boltanski, j'ai commencé à mettre en place mes préoccupations sous la forme d'installations. C'était pour moi le meilleur médium - tout du moins le plus complet - pour donner corps à mes réflexions. Si les installations de Boltanski prennent la forme de monuments religieux, mes installations s'inspirent d'une certaine manière aussi des sépulcres et autres monuments aux

[1] *se référer au chapitre III, Pratique du message, 2-1- l'infini de la boîte et les vitrines de mémoire.*

morts. Elles sont davantage des lieux funèbres plutôt que de simples dépôts de mémoire. Toutefois, je préfère renvoyer mon lecteur à la troisième partie de ce même chapitre qui développe plus en profondeur cette dimension[2].

L'une des séries de Boltanski qui m'a le plus marqué est la série des travaux réalisé entre 1985 et 1987, intitulé ***Monuments*** qui donne à voir le constat de la mort. L'origine de cette série est une photo de classe de l'artiste à sept ans. Ce dernier s'explique sur sa prise de conscience : « *Je ne me souvenais du nom d'aucun, je ne reconnaissais rien de plus que les visages sur la photographie. On aurait dit qu'ils avaient disparu de ma mémoire. On aurait dit que cette période était morte, puisqu'à présent, ces enfants devaient être adultes dont je ne sais plus rien aujourd'hui. C'est pour cette raison que j'ai ressenti le besoin de rendre hommage à ces « morts », qui sur l'image, se ressemblent tous plus ou moins, comme des cadavres* ». Le choix de Boltanski a été de rendre hommage à ces visages morts et le moyen le plus pertinent pour lui a été le recours à la sculpture funéraire et aux monuments commémoratifs.

Les photos sont placées dans des cadres en fer blanc disposés en configuration abstraite souvent systématique, et autour desquels brillent des ampoules électriques, fixées à même le mur. Les portraits en noir et blanc, alternent avec des tirages en couleur, monochromes qui sont simplement des papiers de Noël, métalliques ou brillants.

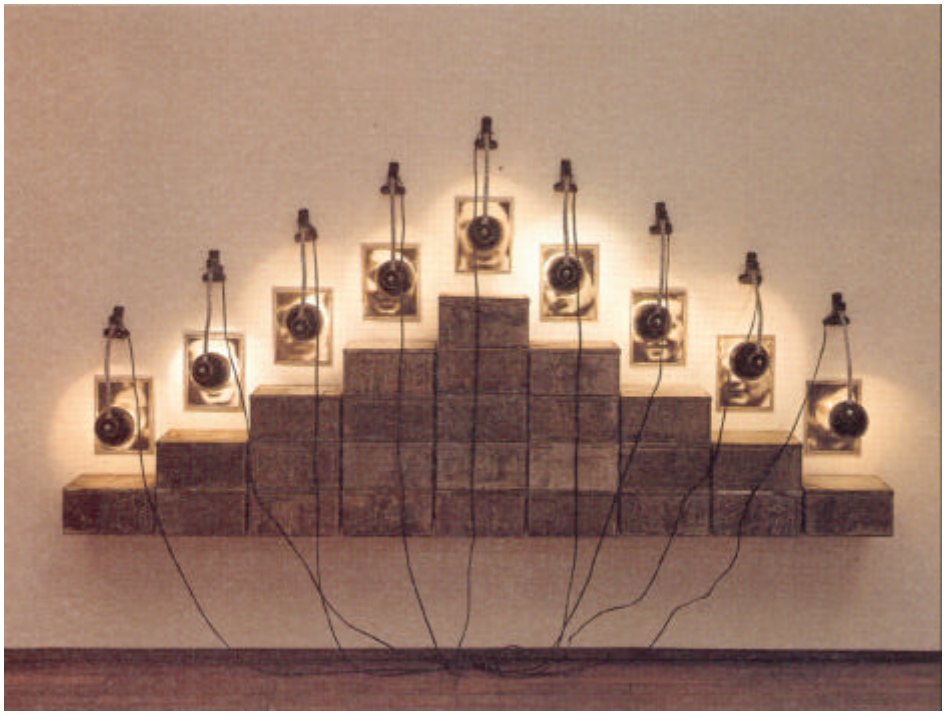
Christian Boltanski
Monument, 1985. Exposition ***Monument***, galerie Crousel-Houssenot, Paris, 1986.

[2] *3- La quête de l'éternité, triompher de la mort 3-1- Archéologie du souvenir*

Respectant l'idée traditionnelle du monument, ces travaux évoquent les icônes byzantines. Les images de papier métallique et brillant rappellent les surfaces martelées d'or que l'on retrouve en fond dans la représentation pré-renaissante des images saintes. Les ***Monuments*** sont présentés dans la pénombre, les lampes électriques d'une faible intensité remplacent les cierges et confèrent aux œuvres une atmosphère poignante, grave et dramatique qui accentue la fonction votive de l'œuvre et l'émotion religieuse qui s'en dégage.

Les atmosphères graves et pesantes des installations de Boltanski, celles-là même qui produisent cette suffocante fascination dont le spectateur ne peut être insensible, est une donnée que j'ai souvent essayé de transcrire dans mes propres installations. La mort se doit d'être dramatique, théâtrale, spectaculaire. L'ombre et la lumière sont présentes dans mes premiers travaux tels que ***Sans Titre/La Mue***, *Le socle du monde* ou encore dans l'installation de cheveux. Dans ces trois installations, les tubes phosphorescents ou les lampes halogènes de couleur rouge sont présents. Les pièces ***Sans Titre / La Mue*** et ***Le socle du monde*** peuvent être montrées dans la pénombre ou pas, tandis que l'installation de cheveux ne peut exister que dans un noir total. Il est important pour moi d'utiliser constamment les possibilités de la lumière. Ce qui m'importe ce n'est pas son "épaisseur" mais sa réalité physique. Je considère qu'elle est trop souvent perçue comme ce qui illumine les choses plutôt que porteuse de sa propre révélation. Ainsi pour moi, la lumière que j'utilise dans mes pièces donne une dimension psychophysiologique à l'œuvre et fait intervenir d'autres états de conscience possibles et vise l'élaboration d'une pensée non verbale, indicible. Il ne faut pas voir dans les lumières que j'utilise quelque chose de positif, qui serait l'avènement de la beauté, mais bien au contraire une lumière particulière, une lumière « conceptuelle », une lumière rouge ou blanche mais foncièrement froide et clinique, en fin de compte, morbide.

Dans d'autres œuvres de Boltanski, comme ***l'Autel Chases*** réalisé en 1988, Boltanski a recours à des boites de biscuits rouillées trouvées dans la cave de ses parents. Elles ont l'allure d'objets anciens. Ces boites empilées ressemblent à des cercueils ou des urnes attaquées par le temps sur lesquelles le portrait repose comme sur un piédestal. Alignées et empilées, elles rappellent les monuments funéraires des crématoriums, où les cendres de la personne reposent après incinération, reste d'une individualité, d'une existence. Mais aussi peuvent-elles contenir les preuves d'une vie : documents, photos, tout ce qui pouvait appartenir à un individu. Les boites de biscuits se font synonyme de tabernacle. Le tabernacle est dans l'église, le coffre au milieu de l'autel qui contient le ciboire.



Christian Boltanski,
Autel Chases, techniques mixtes, 1988

De la même manière que Boltanski, je suis fasciné par les boites, dans ce qu'elles peuvent contenir, et dans leurs capacités à éveiller la curiosité. Je renvoie ici mon lecteur au chapitre III, dans laquelle j'insiste sur la valeur

obsessionnelle de celle-ci ainsi que sur sa définition en temps que lieu de mémoire, de protection et de survie .

Après la boîte à biscuits un autre élément, et non des moindres, participe à donner aux œuvres de Boltanski un caractère sacré et théâtral : la photographie. Elle est le moyen que Boltanski a privilégié au travers de son œuvre. En effet, le caractère de témoignage est inhérent à la photographie. Elle témoigne d'un passé par sa capacité à fournir la preuve du réel. Elle apparaît comme un élément de preuve incontournable. *« Au début je m'intéressais surtout à la propriété donnée à la photographie de paraître fournir la preuve du réel : un spectacle photographié est ressenti comme vrai* ». Cependant, la photographie a aussi un caractère intemporel. Comme la relique, c'est-à-dire ce qui reste du corps d'un martyr, d'un saint, ou d'un objet relatif à son histoire, l'objet « photographique » traverse le temps. Dans sa fabrication, ses aspects techniques, son intemporalité renforce d'autant plus son caractère de preuve tangible qu'elle véhicule tout un passé en elle-même. La fascination que peut exercer le portrait, dont Pascal dit qu'il « porte absence et présence » vient justement de son inscription entre ces deux pôles de l'existence. Les « portraits » de Boltanski sont tirés non pas à partir d'un négatif d'origine, mais en rephotographiant les images déjà existantes. Usés, délavés, ces clichés de la « deuxième génération » selon les mots de Lynn Grumpert, semblent s'effacer lentement. Encore une fois présentés dans une semi-obscurité, encadrés et éclairés par des petites lumières, ils baignent dans un climat mélancolique et funèbre à la fois.

Ailleurs, des milliers de vieux habits dont chacun symbolise un corps disparu, forment un « paysage de souvenir » ou un cimetière à ciel ouvert. Pour Christian Boltanski, l'effet provoqué par les vêtements est du même ordre que celui ressenti face aux portraits ; ils sont à la fois objets et souvenirs, exactement comme un cadavre est en même temps un objet et le souvenir d'un sujet.